

LA MUSIQUE  
DANS LES TROIS GRANDS THÉÂTRES LYRIQUES  
DE PARIS ET DANS LES SPECTACLES ORDINAIRES  
DE LA COUR SOUS LE CONSULAT ET L'EMPIRE  
(1800-1815)

PAR

PIERRE VIDAL

*licencié ès lettres*

---

SOURCES

Les sous-séries AJ XIII et O<sup>2</sup> des Archives nationales, qui renferment les papiers des théâtres lyriques et de la cour impériale, constituent la part essentielle de notre documentation.

Toutefois, la sous-série AJ XIII n'est vraiment satisfaisante que pour l'Académie de musique tandis que la sous-série O<sup>2</sup>, du moins en ce qui concerne les spectacles de la cour, présente de nombreuses lacunes.

Aussi, à ces deux sources principales, la consultation des sous-séries F<sup>4</sup>, F<sup>7</sup>, F<sup>18</sup>, F<sup>21</sup>, O<sup>3</sup>, AD VIII et AF IV apporte de précieux compléments, ainsi que celle des documents concernant les spectacles et les recettes de l'Académie de musique et de l'Opéra-Comique qui se trouvent encore aux Archives du théâtre de l'Opéra.

A ces sources manuscrites, il convient d'ajouter les sources imprimées que constituent les règlements sur les différents théâtres, les affiches, les journaux « d'information » et les journaux ou almanachs plus spécialisés dans les spectacles et la musique (*le Courier des spectacles, la Correspondance des amateurs musiciens, les Tablettes de Polymnie, les Annales dramatiques, l'Annuaire dramatique*).

Enfin, à tous ces documents plus ou moins officiels, il convient d'ajouter les témoignages des contemporains, qu'ils aient joué un rôle actif ou passif dans les spectacles musicaux de la période impériale.

---

## INTRODUCTION

Le théâtre lyrique présente pour le pouvoir un triple intérêt. Comme toute forme d'art, d'abord, c'est un domaine sur lequel peut se jouer le prestige national. Ensuite, c'est une institution qui ne peut se suffire à elle-même et réclame un appui financier qui entraîne automatiquement une volonté de contrôle et de réglementation de l'autorité qui fournit son aide financière. Enfin, c'est un domaine cher au public où s'exercent automatiquement la politique et la propagande.

L'Ancien Régime était déjà sensible aux deux premières préoccupations. Les gouvernements révolutionnaires prennent conscience de la troisième et l'utilisent consciencieusement.

Il est intéressant d'étudier l'action du gouvernement napoléonien, soucieux de restaurer l'ordre dans le domaine particulier du théâtre lyrique.

---

## PREMIÈRE PARTIE

### L'OPÉRA

---

## CHAPITRE PREMIER

### L'ADMINISTRATION ET LES FINANCES

L'administration supérieure de l'Opéra, au début du Consulat, est, dans tous les domaines (finances, répertoire, personnel et matériel), le fait du ministère de l'Intérieur. Le Consulat et le début de l'époque impériale voient l'établissement progressif de nouvelles autorités qui grignotent le pouvoir du ministre sur le premier théâtre lyrique pour ne rien lui laisser : la Direction générale de l'Instruction publique, en mars 1802, qui enlève à l'Intérieur le contrôle du répertoire; l'autorité d'un préfet du Palais, homme de la maison de l'Empereur, dans le domaine du personnel d'abord (novembre 1802),

puis même dans le domaine financier à partir de 1805, après le scandale de l'administration de Cellerier, où le ministre avait manqué d'autorité.

En 1807, c'est le surintendant des spectacles qui, pour les quatre « Grands Théâtres » de Paris, recueille les attributions des préfets du Palais, tandis que le contrôle du répertoire dépend du ministère de la Police.

L'administration interne reprend le principe, institué à la fin de l'Ancien Régime, d'un délégué gouvernemental choisi parmi le personnel. Plus que des règlements, toujours vagues et contestables, ce sont les rapports des personnes qui importent dans cette administration. On trouve parfois des directeurs relativement indépendants face au pouvoir supérieur (Cellerier et Chaptal), parfois au contraire une administration interne paralysée par une administration supérieure pesante et tâtilonne (Bonet et Luçay).

Un équilibre et de bonnes relations semblent trouvés à partir de la fin de 1807, et les deux administrations se stabilisent, contrairement à l'époque précédente qui connaissait d'incessants changements.

Napoléon impose à l'Académie de musique et de danse un budget fixe de 1 400 000 francs par an à partir de 1806 et entend ne pas revenir dessus avant 1818. Ce n'est donc pas le budget qui est arrêté chaque année, mais plutôt la distribution de ce budget.

La commission du Conseil d'État chargée de surveiller l'exécution du budget n'a pas grand-chose à critiquer dans les dépenses de l'Opéra. Elle se contente de réglementer les dépenses en matériel pour la mise en scène de nouveaux ouvrages.

Les recettes propres à l'Opéra sont faibles et représentent seulement le tiers du budget, tandis que la part gouvernementale est de l'ordre de 50 à 60 % (du moins sous l'Empire). Encore ne s'agit-il là que de la subvention « ordinaire », le gouvernement pouvant accorder des subventions supplémentaires pour aider à monter une œuvre particulière qui lui tient à cœur (*Le Triomphe de Trajan*, par exemple).

A cette subvention gouvernementale s'ajoute, à partir de 1810, la subvention — rappelant l'Ancien Régime — qui assujettit les théâtres de second ordre à payer une redevance à l'Académie de musique.

Avec une administration sérieuse et vigilante et une aide gouvernementale importante, l'Opéra connaît des années de gain (1808, 1813, 1814), mais l'administration moins attentive des années 1809 à 1811 — qui sont les grandes années où l'on monte le plus d'ouvrages — se solde par un déficit que les bénéfices des années suivantes ne parviennent pas à combler.

## CHAPITRE II

### LE PERSONNEL ARTISTIQUE

Contrairement aux autres théâtres lyriques, l'Opéra offre à son personnel certaines garanties de stabilité (avec des appointements mensuels indépendants des représentations données), et surtout l'espoir d'une pension de retraite.

Mais tous ces avantages sont contrebalancés par l'autorité jalouse du théâtre sur ses chanteurs et danseurs, qui sont sa chose et ne peuvent se faire voir ou entendre ailleurs, sauf dans des cas bien précis et limités. De même, le gouvernement s'entend avec l'administration du théâtre pour empêcher tout artiste de « désertier » à l'étranger.

Stabilité et hiérarchie sont le propre de ce théâtre. C'est vrai pour les musiciens de l'orchestre, les danseurs et surtout la troupe de chant, ce qui nuit à la qualité puisque les vieux artistes interdisent toute promotion aux jeunes chanteurs plus doués.

Si le recrutement de l'orchestre et des danseurs offre peu de sujets d'inquiétude à l'administration, il n'en est pas de même pour la troupe de chant, peu nombreuse. L'administration a bien du mal à l'étoffer. A cela s'ajoute une brouille entre l'Opéra et le jeune Conservatoire, pépinière de nouveaux chanteurs, si bien que, pendant quelques années, l'Opéra essaie d'opposer au Conservatoire son école de chant, qui n'est rien d'autre qu'une école professionnelle de répétitions et qui ne peut soutenir longtemps la comparaison avec l'illustre établissement.

Toutefois, vers la fin de la période impériale, la situation de la troupe de chant s'est sensiblement améliorée; le recrutement se fait plus facilement grâce à l'enseignement conjugué et complémentaire du Conservatoire et de l'École de chant.

### CHAPITRE III

#### LES SPECTACLES

L'Opéra n'a plus un monopole absolu sur toute la musique, mais son terrain d'action est encore bien défini et farouchement sauvegardé.

C'est d'abord le monopole, dans Paris, des œuvres françaises entièrement chantées. Sur les soixante-trois opéras représentés à l'époque napoléonienne, un tiers appartiennent au répertoire d'Ancien Régime, aucune œuvre ne remonte à la période révolutionnaire, les deux tiers sont des nouveautés. Les succès sont brefs, peu durables. La musique y a peu de part et ce sont plutôt les livrets, les décorations fastueuses et les ballets intercalés qui retiennent l'attention du public.

Ce monopole a son revers. L'opéra, à l'Académie impériale de musique, est l'esclave de règles préétablies, de conventions qui interdisent toute fantaisie et obligent même à adapter à la scène de la rue de la Loi, au risque de les déformer, les opéras étrangers à succès.

Les ballets « du genre noble et gracieux » sont le triomphe de l'Académie en France et dans le monde. Par contre, la funeste habitude s'est instaurée de ne confier l'argument et la chorégraphie des œuvres de danse qu'aux deux seuls maîtres des ballets, ce qui est une source de routine et d'appauvrissement artistique.

Un nouveau genre obtient un grand succès pour la semaine sainte. Ce sont les oratorios « pastiches » où des musiques diverses sont arbitrairement réunies sur un livret vaguement religieux.

L'admission des œuvres proposées pour la scène de l'Académie donne la priorité au texte par rapport à la musique. Elle est prononcée par un jury comptant des artistes du théâtre, des administrateurs, des auteurs et compositeurs. Toutefois les pressions sont fort nombreuses et le jury cède toujours aux ordres communiqués d'en haut par l'intermédiaire du préfet du Palais ou du surintendant, en faveur d'un compositeur bien en cour ou d'une œuvre de circonstance. De toute façon, il faut encore que le bureau de lecture du ministère de la Police relise les livrets peu de temps avant la représentation pour vérifier si le texte peut « passer » dans la conjoncture du moment.

Mis à part les bals masqués, sources de recettes, on distingue diverses sortes de soirées à l'Académie de musique. Ce sont d'abord les soirées particulières, à savoir les soirées gratuites pour fêter les grandes dates du régime, mal vues des artistes et pour lesquelles le gouvernement souhaite des spectacles de qualité, les soirées dont le bénéfice échappe à l'administration pour aller à un artiste privilégié et les soirées de concert. Quant aux représentations ordinaires, elles obéissent à un rituel mondain, avec des représentations d'œuvres anciennes, montées sans faste et sans vedettes le dimanche, jour « populaire », les créations du mardi et les soirées élégantes du vendredi où se font voir les abonnés, grands personnages du régime. La venue de l'Empereur est une véritable cérémonie publique, minutieusement mise au point, où la musique, lointain prétexte, est toujours sacrifiée.

Les deux mille places du théâtre ne sont jamais toutes occupées (du moins par des spectateurs payants).

---

## DEUXIÈME PARTIE

### LES DEUX AUTRES GRANDS THÉÂTRES LYRIQUES

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### L'OPÉRA ITALIEN

Après avoir alimenté d'épiques querelles à Paris sous Louis XV et Louis XVI, l'opéra italien avait abandonné la capitale sous la Révolution. Malgré l'intérêt manifesté par le gouvernement et les goûts connus de Bonaparte, deux compagnies de chanteurs italiens échouent successivement dans le rétablissement de l'*opera buffa*, qui ne semble plus attirer qu'un public très limité à Paris. La solution est enfin trouvée en 1804. On fait jouer sur le même théâtre

la troupe bouffe et les comédiens du théâtre Louvois, chacune des deux troupes ayant ses jours propres de spectacle. La double troupe prend le nom de Théâtre de l'Impératrice.

Le personnel de l'Opéra italien est à opposer en tout point au personnel artistique de l'Opéra. Instabilité, contrats très courts caractérisent les chanteurs, du moins les premiers de la troupe, vedettes internationales qui ne passent qu'une ou deux saisons avec des cachets très importants (surtout la partie masculine de la troupe). Les spectacles (deux, puis trois fois par semaine) sont très nombreux et, à part une dizaine de « classiques », ne tiennent qu'une saison.

C'est avant tout l'*opera buffa* qui constitue le répertoire de base. Il est de bon ton à Paris de s'étonner de la part prépondérante prise par la musique et de mépriser les livrets qui ne correspondent pas aux normes de la logique et du goût français. Enfin, l'habitude italienne d'introduire dans une œuvre des airs empruntés à d'autres ouvrages désoriente une partie du public parisien.

L'*opera seria*, représenté quelques rares fois par la troupe bouffe, ne fait son entrée en force qu'en 1811 sur la volonté expresse de l'Empereur. Celui-ci voulait entendre ce genre d'ouvrages, fort prisé des vieilles cours, sur les scènes des palais impériaux. Plutôt que de se constituer sa propre troupe d'*opera seria*, il avait pensé qu'il valait mieux charger de ce soin la troupe du Théâtre de l'Impératrice qui donnait déjà de fréquents spectacles comiques à la cour. C'est ce qui a lieu à partir de la fin de 1810. Moyennant un supplément de subvention gouvernementale, le Théâtre de l'Impératrice se charge de monter tant à Paris que sur les scènes de la cour le spectacle d'opéra sérieux italien, ce qui exige des chœurs, de nouveaux chanteurs, un supplément d'orchestre.

Comme l'Opéra, la troupe italienne donne des concerts spirituels pendant la semaine sainte.

La troupe italienne n'a jamais une position bien solide. Administrativement, elle se trouve dans une situation ambiguë : bénéficiant de l'aide financière du gouvernement, c'est aussi une entreprise privée à but lucratif mais soumise à la direction d'un directeur de la musique imposé par l'Empereur. Cette situation est à l'origine de nombreuses tensions et finit par provoquer la ruine de la troupe en 1815.

## CHAPITRE II

### L'OPÉRA-COMIQUE

La Révolution ayant préconisé l'idée de la libre concurrence pour stimuler les industries et les arts, Paris connaît depuis 1789 deux troupes rivales d'Opéra-Comique :

- la plus ancienne, ex-Comédie italienne, qui occupe la salle Favart;
- la troupe de Feydeau, installée depuis la Révolution.

En fait, cette opposition nuit aux deux théâtres, qui sont obligés de fermer leurs portes presque en même temps au cours de l'année 1801.

Avec l'appui du ministre de l'Intérieur et la promesse d'une subvention gouvernementale, les deux troupes rivales fusionnent à la fin de cette même année et constituent une société qui est placée elle aussi sous l'administration supérieure d'un préfet du Palais et sous l'administration interne d'un commissaire du gouvernement. Malheureusement, les archives quasi inexistantes ne nous livrent rien sur l'action de ces administrateurs et sur leurs liens avec les sociétaires.

La nouvelle troupe est donc une troupe nombreuse, au répertoire considérable et aux représentations quotidiennes, comptant des artistes qui ont marqué les contemporains et laissé un nom dans l'histoire, tant comme comédiens que comme musiciens.

L'examen des programmes et des recettes ne trahit pas des habitudes mondaines, comme à l'Opéra. Ce ne sont ni certains jours de la semaine, ni spécialement les nouveautés, encore moins les œuvres « de circonstance » à la gloire de l'Empereur qui attirent le public d'habitues fidèles, plus jeunes et moins guindés que les spectateurs de l'Opéra et même souvent franchement chahuteurs.

Le genre de l'Opéra-Comique, œuvre lyrique en français entrecoupée de dialogues, est libre si on le compare à l'arsenal héroïco-mythologico-historique de l'Académie de musique. Il offre un éventail très large, aussi bien sur le plan de la musique (avec des œuvres nouvelles et des opéras qui remontent au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec des vaudevilles aussi bien que des opéras romantiques abondant en morceaux d'ensemble et à l'orchestration recherchée) que sur celui des livrets (des pastorales en vers aux mélodrames ou aux drames « gothiques »). Toutefois, les grands succès correspondent aux formes les plus traditionnelles de livrets et de musique, aux farces et aux divertissements bourgeois, tandis que les poèmes et musique « d'avant-garde » qui retiennent l'intérêt des littérateurs et des musicologues sont accueillis beaucoup plus froidement.

Le bureau de censure est particulièrement attentif à « éplucher » les livrets qui, plus près de la vie de tous les jours et des préoccupations du public, sont aussi plus susceptibles d'interprétations politiques que les livrets stéréotypés de l'Académie de musique.

#### CONCLUSION DES PREMIÈRE ET DEUXIÈME PARTIES

Il est à regretter que les documents comptables et administratifs manquent totalement pour l'Opéra italien et soient très rares pour l'Opéra-Comique; cette lacune empêche toute comparaison précise avec l'Opéra sur lequel nous sommes mieux renseignés. Toutefois, les physionomies de ces trois théâtres s'opposent et se complètent : l'Académie de musique est déjà plus une institution qu'un temple de l'art; elle est prisonnière de ses traditions, règlements, monopoles, gênée par son caractère exemplaire et par l'importance de la subvention gouvernementale qui, en contrepartie, permet aux politiques ou aux administrateurs de lui imposer leur loi. L'Opéra italien est un havre d'exotisme,

placé dans une situation fausse, à la fois entreprise privée et théâtre subventionné. Il a les sympathies de Napoléon qui l'impose, le fait vivre, mais l'entraînera dans sa chute. L'Opéra-Comique enfin occupe une place à part : moins luxueux que l'Opéra, moins à la mode que l'Opéra italien, il est plus populaire, apparaît plus indépendant vis-à-vis du pouvoir.

---

## TROISIÈME PARTIE

### LA MUSIQUE À LA COUR

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### L'ORGANISATION

La musique à la cour impériale dépend du grand chambellan. En fait, compte tenu du nombre imposant de services entrant dans ses attributions et de la personnalité de Talleyrand, ce dernier s'en remet au premier chambellan Rémusat qui est le véritable directeur des spectacles de la cour.

La nouvelle organisation connaît quelques tâtonnements au début. Dans les premières années, le budget n'est pas toujours suffisant ou bien il est trop compartimenté en chapitres, si bien que l'on doit en cours d'année faire des transferts de fonds d'un service à un autre. Mais le système se rode et s'assouplit avec les années.

#### CHAPITRE II

##### LES ARTISTES DE L'EMPEREUR

L'empereur s'attache un certain nombre de formations.

*La musique de la chapelle.* — Cette formation, sous la direction du compositeur de prédilection de Napoléon, Paisiello, puis de Lesueur, participe à la fois au relèvement de l'Église après le Consulat et à l'étiquette de la nouvelle cour impériale. C'est l'orchestre et la chorale de la cour, utilisés dans les concerts et autres spectacles et comptant des artistes renommés des théâtres parisiens, en particulier de l'Académie de musique.



*La musique italienne.* — Napoléon, passionné de musique italienne s'entoure de quelques chanteurs célèbres. Au plaisir musical se joint la satisfaction, peut-être plus grande encore, d'avoir arraché ces artistes — d'ailleurs vieillissants — aux cours ennemies, tout comme Paer qui les dirige. Chanteurs de concert, ces artistes italiens finissent par devenir des chanteurs de théâtre. Mais ils coûtent cher, ne satisfont pas entièrement l'Empereur qui finit par en réduire le nombre.

*Les danseurs de l'Empereur.* — C'est une petite troupe d'une dizaine de membres, chargée de divertir la cour après les concerts, et constituée de danseurs de l'Académie de musique et de danse.

### CHAPITRE III

#### LES TROUPES OU ARTISTES EXTÉRIEURS À LA COUR

L'Opéra est présent à la cour où il donne des ballets et où quelques solistes sont conviés à des concerts. Mais les représentations lyriques sont rares.

L'Opéra-Comique, au contraire, bénéficie d'un répertoire vaste, d'une troupe nombreuse et peut donc facilement se produire sur les théâtres de cour. C'est surtout pendant les années de paix, après le mariage avec Marie-Louise, que la troupe est fréquemment demandée à la cour.

L'Opéra italien est très souvent appelé à la cour, aussi bien pour les opéras bouffes que pour de nombreux concerts particuliers avec deux ou trois solistes. Après 1810, l'Empereur, renonçant à faire jouer l'*opera seria* par ses chanteurs italiens vieillissants et coûteux, fait adopter ce genre par la troupe italienne de l'Odéon qui donne de fréquentes représentations et crée pratiquement tous les opéras sérieux à la cour.

L'Empereur, enfin, emploie certains artistes de passage.

Les personnes de la cour, de leur côté, sont nombreuses à pratiquer la musique, et il leur arrive de se produire sur les scènes des palais impériaux.

Les spectacles musicaux de la cour respirent le luxe, la grandeur, mais aussi la froideur, l'indifférence et l'ennui.

---

### CONCLUSION

La volonté de prestige de Napoléon dans le domaine de la vie musicale à Paris a-t-elle donné les résultats escomptés? Malgré de nombreux éléments qui semblent aller dans ce sens (venue d'artistes, de compositeurs mondialement connus, suprématie de la danse, succès européen de *La Vestale* et du *Triomphe de Trajan*), on retient plutôt l'échec de Paisiello, les efforts vains pour ressusciter

le genre déjà mort de l'*opera seria* à travers les œuvres languissantes de Paer, un Crescentini pris à la cour de Vienne alors qu'il était sur le déclin. Les créations d'opéras de Mozart, les œuvres de Cherubini ou Mehul n'avaient pas à l'époque l'importance que nous leur donnons maintenant. C'est plutôt l'aspect politique et administratif qui est à retenir : une administration cohérente, bien qu'un peu paralysante au point de vue artistique, qui revient peu à peu aux monopoles d'Ancien Régime, et une utilisation de l'art aux fins de propagande.

---

## ANNEXES

Répertoire des œuvres lyriques, avec date de création, date de création à Paris et nombre annuel de représentations entre 1800 et 1815 pour l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre de l'Impératrice. — Deux procès-verbaux du jury de lecture de l'Opéra. — Deux exemples de critique musicale d'un opéra, dans le *Journal de Paris*. — Extrait du programme d'un ballet de circonstance, la Fête de Mars.

---